LA MUSICA JUDEO-ARABIGO ANDALUSI Y EL FLAMENCO

ALFREDO ARREBOLA

Uno de los graves problemas que tiene el cante, junto a sus posibles orígenes, es, sin la menor duda, saber qué elementos musicales contribuyeron en su génesis y evolución. Variadísimas son las teorías que existen sobre este particular. Seamos sinceros: sólo vestigios e hipótesis, con fundamentos históricos y musicales, más o menos acordes con las vivencias flamencas, es lo que tenemos a nuestra disposición. Mas ésto no quita el que intentemos buscar los posibles influjos musicales que ha recibido el cante, que no ha sido sólo gitano, ni sólo andaluz, ni fruto de una sola y única modalidad musical, sino producto de muchos elementos.

Andalucía es la región española donde más fielmente se conservan melodías de más puras cadencias orientales, de un colorido tan único y tan propio, que hizo afirmar a Felipe Pedrell "... el hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical, tiene honda raíces en nuestra nación por influencia de la civilización antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia española desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo onceno, época en que fué introducida la liturgia romana propiamente dicha", cfr. "Cancionero Musical Popular Español".

Por su parte, don Manuel de Falla, músico y musicológo, nos dejó dicho: "... En unos de los cantos andaluces, en el que hoy -a nuestro juicio- se mantiene más vivaz el viejo espíritu, en la SEGUIRIYA, hallamos los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino: a) los modos tonales de los sistemas primitivos, b) el enarmonismo inherente a los modos primigénicos, es decir, la división y la subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de tonalidad, c) Ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en ésta, cfr. "Escritos sobre música y músicos". Col. Austral, 950.

Pues bien, cuando se cumplen OCHOCIENTOS AÑOS DE CULTURA ANDALUSI, en todas sus manifestaciones artísticas y científicas, intentaremos aportar siquiera un granito de arena con este estudio sobre la música judía y árabe en relación al cante flamenco, porque éste, arte específicamente andaluz, abarca una gran variedad de elementos extraños: hindúes, griegos, persas, árabes, judíos. Y aunque sea en síntesis, expondré las distintas teorías que existen acerca de esta afinidad e influencias.

Al poeta sevillano G. A. Bécquer, recordando los cantes plañideros del Fillo, éstos le inspiraron una feliz

asociación con la melancólica salmodia bíblica "Super flumina Babiloniae, illic sedimus et flevimus..." evocando -decía Ricardo Molina- en las figuras solemnes y patéticas de los gitanos cantaores, las hieráticas y conmovedoras figuras de los judíos que se quejaban "por salmos" en el destierro. La evocación se funda en una real analogía entre las historias gitana y judía, dos naciones perseguidas, dos naciones etnocéntricas, dos naciones trágicas. Los judíos vivían en España desde los tiempos más remotos; parece que existían florecientes comunidades hebreas en la Península, durante quince o veinte siglos. Fue, en el momento de la expulsión en 1492, cuando se empezó a llamarles "sefardíes", de "Sefarad", idest, España. Se sabe que en el siglo V hubo una inmigración de hebreos hacia la actual Andalucía.

Los sefardíes fueron los interpretes, los intermediarios, el elemento de cohesión entre los habitantes del país y los árabes. Recordemos, al menos, que durante el Califato fue Córdoba una magna sede del judaísmo musulmano-hispánico, como lo fue la Garnata al Yahud (Granada). En Andalucía, los judíos disfrutaban de una situación privilegiada y pudieron entregarse a sus quehaceres favoritos: la medicina, la filosofía, la poesía, las traducciones, la artesanía, el comercio, etc...

Sobre la música hebrea -afirma Sofía Noel en "Cuadernos Hispanoamericanos", num. 324, Madrid, 1977 -no mucho se puede decir. Nada se conserva de la música de los tiempos antiguos. La música sinagogal del Antiguo Testamento era principalmente vocal, como lo demuestra el canto de los salmos y los Cánticos, aunque empleaban también instrumentos: trompetas, cimbales, kinnor (pequeña arpa sin cuerpo de resonancia), shofar (cuerno). También se han conservado muestras musicales que rezuman un arcaismo venerable con el canto sinagogal de las actuales sinagogas de la antigua Babilonia y Yemen árabe, cuya tradición musical se ha mantenido íntegramente desde la más remota historia del pueblo judío.

Hay quién ha comparado ciertas formas del "cante jondo" con algunos cantos sinagogales; como es digno de saber que algunos suelen llamar "chantre" al cantaor. Asimismo, la costumbre de "jalear" a cantaores y bailaores arranca de una antigua costumbre judía; la palabra "jalel" significa "animar" en hebreo. Yo he visto cierta relación entre el cante jondo y el canto sinagogal por su misticismo. Asimismo: el "jasan"/ chantre, al igual que el cantaor de saetas, debe expresar lo que sienten todos en general. Es lógico pensar que el pueblo israelita, por su convivencia de siglos con españoles, de manera especial con los gitanos andaluces, tuviera sobrada oportunidad de influir en el cante. Se cree -afirma Hipólito Rossy en "Teoría del cante jondo"- que muchos juglares y cantaores flamencos eran de raza hebrea, y hasta se aventura que La Petenera -tipo legendario de cantaora- era judía ella misma. Esto son simples hipótesis, pero ahí están. También es posible pensar que lo raro, lo incompresible, habría sido que el pueblo judío hubiera estado ajeno a esta manifestación popular.

Sin embargo, una cosa es tomar parte en la formación de un arte folklórico junto a gitanos, y otra es atribuirles a los judíos la invención del cante jondo; como lo intento el escri-

tor israelita "Medina Azara"/Máximo José Khan, en un artículo publicado en la Revista de Occidente en 1930. Pudo haber, realmente, influencia, pero no creación. Es cierto que la poesía de Avicebrón ("Fuente de la vida"), o la de Judá Leví ("Los diálogos de Cuzari"), la de Abencuzmán o Alfonso de Baena en sus "Cancioneros", y hasta "Los diálogos de amor" de León Hebreo, marcaron una gran influencia en la lírica andaluza; por tanto, la música también. Sobre este particular, Medina Azara escribe:... "Los judaizantes y marranos españoles designaron como cantes flamencos aquellas melodías, entonces religiosas, que sus hermanos emigrados a Holanda y Flandes podían cantar en su culto sinagogal, tranquilos y sin miedo a la Inquisición. La forma primitiva del cante jondo deber ser la que entonaron los israelitas al ver destruido el primer templo, como lo es la del joven español cuando inconscientemente se consume en nostalgia hacia su hermana hebrea, humillada y desterrada". En prueba de esa pena, de esa religiosidad..., "el destino de estos cantares entre los hebreos fue su ejecución en los días de fiesta. Día de fiesta es en hebreo: J O M -TOB: "buen día"; voz que bajo la presión del desgaste popular sonaría como "JONDO", de donde vino la expresión JONDO. Lo que hoy se llama "Cante Jondo" fue entre los hebreos "cantar festival". El parecido entre cante jondo y multitud de cantares hebreos -afirmaba Medina Azara- es tan estupefaciente que a los estudiantes o gentes del pueblo que lo ejecutaron los creían JASSANIM, es decir, "CANTORES DE LA SINAGOGA". Lo que casi asusta a los judíos que escuchan el cante es que no sólo coincide en tonalidad y color con ciertos cantares sinagogales, sino que también el estilo de dicción, el donaire en el mismo".

Sin embargo, Medina Azara reconoce que no todo cante jondo es canto sinagogal, solamente tres formas de cante son las que se parecen a los cantares sinagogales: La Saeta, el Fandanguillo, y la Seguiriya gitana; las Soleares tienen también contraste en el hebreo, pero no tan expresivamente. Para estudiar los típicamente sinagogales, Medina Azara parte de una sagaz interpretación del KOL NIDREI: oración hebrea cantada aún por muchas aljamas sefardíes de Europa. Pues bien, en la Saeta, sobre todo, las resonancias del Kol Nidrei es innegable su presencia. Los Hermanos Caba afirman: "... Es indudable el parentesco no sólo ya con la saeta, sino con la tónica toda, con el estilo general del cante jondo. Pero el Kol Nidrei tiene su origen en un hecho ocurrido en Segovia durante la época de la Inquisición, siglo XIV/XV poco más o menos; el cante jondo, en su expresión popular, tiene vigencia desde mucho antes (Discrepo con los Hermanos Caba), y aunque la fecha de los primeros hebreos españoles es muy antigua (algunos desde la época de Nabucodonosor) y por lo tanto muchos años de convivencia, puede permitir cierta influencia en el cante, pero no debe olvidarse este hecho sintomático: el Kol Nidrei, lo jondo hebreo, es cantado especialmente por los sefarditas, y no por la rama Askenazi o no españoles. Lo que hace presumir que el Kol Nidrei imita a lo jondo español, y no al revés".

Es cierto -según he comprobado con audiciones musicales- que algunos cantos hebreos tienen analogías

con el cante; me parece normal esta mutua influencia. El escritor y musicológo Joel Schreiber presentó en Tel-Aviv (1961) doce cantos hebreos llamados "SHERELE y NAGILA". Dos de estos cantos tienen parentesco con el folklore granadino, y pueden cantarse en ritmo de zambra y con acordes de seguiriya. Por su parte, Curt Sachs, musicológo de gran solvencia, publicó un "canto hebráico-babilónico del Pentateuco que es (¡oh gran sorpresa!) una melodía en "MODO DORICO", el modo fundamental del sistema griego, el modo musical básico del cante jondo, en opinión de Hipólito Rossy en su "Teoría del cante jondo", pág. 46. Y aunque Medina Azara no fuera capaz de demostrar esta similitud entre los cantos hebreo y el flamenco, pienso que sí la hubo.

MUSICA MULSUMANA Y FLAMENCA

Han pasado muchos años, y aún seguimos en las oscuras raíces del flamenco. Quiero traer aquí el testimonio de Ahmad al-Yamani que nos narra qué le sucedió en Málaga -¡la Málaga cantaora! de Manuel Machado- en el año 407 de la Hégira (1.016 de la Era Cristiana):

"Una noche, cuando me había despertado después de haber dormido corto rato, sucedió que aquellas voces molestas y esos rasgueos excitantes se acallaron, al tiempo que, de pronto, se oía una música misteriosa, contenida y tan deliciosa como no había oído jamás. Era como si mi alma descansara con ella... Sentí como si el suelo de la habitación donde estaba recostado se alzara y como si los muros que me rodeaban se estremecieran... Desde mi casa descubrí un edificio amplio en cuyo centro había un jardín. En medio de él se encontraban reunidos unos veinte hombres, sentados en fila, con bebidas y frutas en las manos. Ante ellos, de pié, esclavas con laúdes, panderos, flautas y otros instrumentos, pero no los tocaban. La esclava que yo había oído estaba sentada aparte con el laúd sobre sus rodillas. Todos los presentes tenían la mirada fija en ella, escuchándola con atención mientras ella cantaba y tocaba...".

Escribe Manuel Barrios: "Hay quienes, al leer estas referencias de la época árabe en España, piensan que con ellas se establece una subordinación andaluza a las formas extranjeras, cuando la realidad -al menos, a partir del siglo XI- nos dice todo lo contrario: que cuando Medina y Bagdad son ya un remoto recuerdo, la música andaluza, original, autóctona, adquiere caracteres propios más de acuerdo con sus gustos particulares". Ahora bien, ¿que influencia ha recibido de la música y canto mulsumanes? Sigue siendo misterio, porque misterio profundo y enigmático es el flamenco en sí. Y es verdaderamente en el siglo XI -escribe Henri Péres en "Esplendor de Al-Andalus" -cuando la música andaluza adquiere la fisonomía que debería tener después; es ella la que, a su vez, se difundirá entre los cristianos españoles e irradiará a Marruecos y Túnez, conservando hasta nuestros días el nombre bien característico de "CANTO ANDALUZ", algina-al-andalusí.

Don Joaquín Turina nos dice: "La influencia árabe no desvirtuó la música indígena andaluza; antes al contrario, la consolidó, dándole una forma tonal definida y alegrando su per-

Músicos árabes, por Delacroix.

fil severo con adornos y melismas orientales", cfr, "La música andaluza". Turina, por tanto, admite esta influencia. En cambio, en el "Diccionario enciclopédico de la música", de Albert Torrellas, leemos que "los ritmos andaluces, por sí solos (aún sin melodía) son inconfundibles. En el folklore musical de Africa del Norte se encuentran ritmos característicos de la música andaluza en canciones consideradas como típicas africanas". Así pues, creo que lo más correcto sería admitir que ambas músicas están influenciadas mutuamente.

Considerado el problema históricamente, nadie ha dudado de la influencia del canto y música musulmana en el flamenco, a pesar de haber dicho Felipe Pedrell que "...nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes quizá no hicieran más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe. Los moros, por consiguiente, fueron los influidos, cfr. "Cancionero Musical Popular Español". Como intérprete del flamenco admito que hay similitud e influencia entre la música árabe y el cante, pero no admito que el cante procede -como han afirmados algunos flamencológos- de los cantes árabes y moriscos: también admito que estas afinidades sean más aparentes que reales. Y si de unos y otros suprimimos -decía Hipólito Rossy en "Teoría del cante jondo", pág. 46 -los adornos (trinos, floreos, melismas) para dejar al desnudo la línea melódica, e investigamos su ritmo y su basamento armónico, comprobaremos bien pronto que tienen estructura distintas. Lejos de haber sido los árabes quienes enseñaron a cantar a murcianos y andaluces, el hecho ha sido al revés; y entre los cantos que oímos en las emisoras de radio de Marruecos, Argelia y Túnez, los más parecidos al flamenco son, precisamente, los del llamado género "Garnatí" (de Garnatha, Granada), que es una aportación directa de Andalucía a la música mulsumana. En tanto que Manuel de Falla dice que "lo que no deja lugar a dudas es que la música que aún se conoce en Marruecos, Argelia y Túnez con el nombre de "música andaluza de los moros de Granada", no sólo guarda un peculiar carácter que la distingue de otras de origen árabe, sino que en sus formas rítmicas de danza reconocemos fácilmente el origen de muchas de las nuestras andaluzas: Sevillanas, Zapateados, Seguidillas, etc. cfr. "Escritos sobre música y músicos", pág. 140.

Pero hagamos un breve recorrido histórico, que nos dirá que judíos, moriscos y gitanos marcharon juntos por los difíciles atajos de España. Los tratadistas del flamenco se han limitado a consignar simplemente el dato: "Se ha asegurado que flamenco es una corrupción del árabe FALAG-MENGU. Otros hacen derivar el adjetivo flamenco directamente de las voces árabes, como FELAG-MENGU (campesino prófugo), o FELAG-ENKUM (cante de los moros de la Alpujarra), o FELAI-KUM (labriego). Sin embargo, casi ningún flamencólogo se ha planteado esta pregunta, como dice Manuel Barrios: "¿Por qué hemos de aceptar un vocablo que no hace referencia directa al cante, sino que se limita a fijar la imagen del campesino proscrito?. Cabría pensar también que si los moriscos no fueron expulsados masivamente de España antes del año

1609 fue debido a su maestría en el cultivo de la tierra. Los testimonios al respecto son numerosísimos, De aquí que al ser expulsados se convirtieron dramáticamente en "FELAG-MENGU", en campesinos proscritos. Es así cómo la mayoría de ellos han de abandonar la tierra. Otros, los menos, se quedan o vuelven, uniéndose a las tribus gitanas sobre las que pesan graves leyes represoras, pero no la inmediata pena de muerte, y de esa unión secreta, en la clandestinidad, nacerá por tierras del Sur el grito doloroso, FLAMENCO, del desheredado".

En este sentido, Blas Infante en su extraordinaria obra "Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo", Sevilla, 1980, ha dejado dicho: "...Estos moriscos, estos andaluces fieramente perseguidos, refugiados en las cuevas, lanzados de su sociedad española; estos atomizados de la sociedad andaluza encuentran un medio de "legalizar", por decirlo así, su existencia, evitando la muerte o la expulsión reiterada. Unas bandas errantes, perseguidas con saña, pero sobre las cuales no pesa el anatema de la expulsión y de la muerte, vagan ahora de lugar en lugar y constituyen comunidades dirigidas por jerarcas, y abiertas a todo desesperado peregrino lanzado de la sociedad por la desgracia y el crimen. Basta cumplir un rito de iniciación para ingresar en ellas. Son los gitanos. Los hospitalarios gitanos errabundos, hermanos de todos los perseguidos..." Audaz teoría del "Padre de la Patria Andaluza" que ha tenido muchos seguidores, que han aportado sus fundamentos. También está admitido que "tanto la hostilidad como la hospitalidad de los gitanos con respecto a los que no son, están históricamente probadas. Esta protección, lógicamente, será más franca y abierta con quienes acusan con ellos marcadas afinidades: los moriscos, hombres morenos, que están marginados, perseguidos, carecen de fortuna, de hogar, y poseen el secreto consolador de la música".

Otro punto importante a considerar, sería la presencia de numerosos instrumentos musicales moriscos que tanta importancia han tenido: jabeba, arpolira/colachón, exabera, astabolo, enmoracho, mohrentanz, rabé, talabalacco, y especialmente, la GUITARRA MORISCA, de capital significación en la estructura del flamenco, guitarra que ya aparece en las "Cantigas" de Alfonso X el Sabio, y en el "Libro del Buen Amor", del Acipreste de Hita:

"Allí sale gritando la guitarra morisca / de las voces agudas e de los puntos arisca, / el corpudo laúd que tiene punto a la trisca, / la guitarra latina con esos se aprisca...". Las noticias, cfr. "Las oscuras raíces del flamenco", pág. 39, de Manuel Barrios, sobre músicas, cantares y bailes moriscos formarían varios gruesos volúmenes, especialmente las dedicadas a las zambras (del árabe Zamr). El cantar y el baile son una constante en los documentos de la época, muy ilustrativos cuando indican los lugares en que se realizan, precisamente por coincidir con los que más tarde habrán de ser enclaves flamencos: "En Triana, socorrido arrabal sevillano donde ya en el siglo XVI se celebraban veladas moriscas, como nos cuenta don Julián Ribera en su documentada obra "Historia de la música árabe medieval".

Pero no olvidemos este significativo dato: la Corona, para desarraigar

al morisco enteramente, llegará a prohibirle, bajo severísimas penas, su música, sus fiestas y sus cantares. Posiblemente, podría estar aquí la razón última por la que no nos sea factible conocer los orígenes del flamenco: porque nace y se desarrolla en el secreto de la clandestinidad.

Quisiera hacer una última consideración: en la mente de todos está que el flamenco es un fenómeno eminentemente musical, e indiscutible es en este sentido el interés que ofrecen los estudios de Blas Infante al comprobar que la música medieval se hace de Corte y es -como la de España, como la de Europa- POLIFONICA, CORAL y LIRICA. A partir de principios del siglo XVII, en esta música andaluza se produce un extraño silencio, un desolador vacío, como si hubiese muerto, para reaparecer, a mediados del XVIII, con personalidad propia y unas características radicalmente distintas; porque ahora se nos presenta SOLITARIA, INDIVIDUALIZADA y DRAMATICA. ¿Qué ha ocurrido en ese lapso, de principios del XVII hasta mediados del XVIII, para justificar -pregunta Manuel Barrios- tal transformación?. Naturalmente, la expulsión de los moriscos, creadores -al menos en gran parte- del flamenco que, desde su estructura estética hasta su nombre, sale de las catacumbas cuando Carlos III (en 1783) otorga leyes para las etnias marginadas y perseguidas.

Todos los tratadistas flamencos están de acuerdo en admitir una "época hermética" del cante. Ahora bien, pregunta Manuel Barrios, ¿tiene algún sentido este hermetismo si se prescinde de la prohibición que, hasta Carlos III, pesaba sobre la música y los cantares moriscos? Ahí está todavía el problema, el enigma que sigue clamando que el flamenco ha recibido una buena aportación de aquel pueblo, que estuvo ocho siglos siendo señor de esta tierra andaluza.

Porque cuando los árabes llegan a España (711) apenas habían tenido tiempo de asimilar la cultura de los países invadidos, con atenuante de que su cultura musical no podía ser elevada, ya que el Corán prohibía toda actividad musical; sin embargo, la Música, el Canto y el Baile estuvieron muy extendidos, tanto entre la alta sociedad como entre el pueblo; y tan fuertemente arraigados, que el juez sevillano Ibn-al Arabi defendió la música frente a la restricciones de los eruditos religiosos. Y aún es más significativo -leemos en "Gitanos, Moriscos y Cante Flamenco", de Manuel Barrios -que fuese en Al-Andalus donde se puso música a la poesía popular, representada en el zéjel y la moaxaja, cantados en todas partes y en toda ocasión

Hay quien ha querido atribuir la raíz del cante al zéjel, creación del poeta arábigo-andaluz Muccádam Ben Muáfa "El ciego de Cabra". (ss. IX-X). Es posible, opino como cantaor, que haya originado algunos cantos de rueda, preflamencos, pero no todo el cante deriva del zéjel, aunque Antonio Urbaneja afirme que la Caña no es más que un zéjel cantado a coro, cfr. "Cante, Cantares y Cantarcillos". Debo, asimismo, decir que en Andalucía, por lo general, no se canta a coro, salvo algunos fandangos de Huelva, Sevillanas...".

No quisiera poner fin a estas consideraciones sin dejar de manifestar que la influencia de la música andaluza en la mulsumana ha sido también notoria y fuerte. Los andalusíes que llegan a Marruecos y Argel no

conocen, por supuesto, el flamenco, sino un nuevo estilo: EL CANTO GARNATI que se canta y toca hoy como en la Granada musulmana del siglo XV, cfr. "Diario SUR, 1/XI/80.

Este canto no tiene más adornos que los que introduce cada cantaor -como sucede en el flamenco- de acuerdo con su fantasía. Los instrumentos que acompañan a la voz son los mismos de entonces: Rabel, Laúd y Pandereta con sonajas. Esta fue una de mis experiencias, que tuve con la Orquesta Andalusí de Tetuán en el 1981, en la Universidad de Málaga. Finalmente, como intérprete del Flamenco, creo que las afinidades entre los cantos árabes y los flamencos podrían reducirse a éstas:

a) Empleo constante de notas de adornos, trinos y melismas comunes a ambos géneros, aunque su conocimiento y empleo en España sea preislámico, según Emilio García Gómez y Angel González Palencia.

b) El cantar de manera diversa cada repetición de cante, costumbre no sólo árabe y andaluza sino oriental.

c) Empleo desmesurado de apoyaturas, propio no sólo de andaluces, sino de todos los cantos orientales.

d) Inclusión en el cante flamenco de la ZAMBRA MORA y su proyección en otros cantes andaluces, siempre a través del baile: Tango flamenco, Taranto, Rondeñas, etc...

Pero siguiendo las líneas maestras de Manuel Barrios, tendríamos que añadir que, puestos a atribuir paternidades sobre los posibles orígenes de los cantes, los testimonios históricos se inclinan favorablemente al morisco más que al gitano, a quién se ha querido atribuir el origen del cante. Nada más lejano; el cante es patrimonio del pueblo andaluz que supo recoger sabiamente de otras culturas lo concerniente a la formación músico-cultural de sus cantes. Y también habría que decir que, mientras no existen palabras del caló para nombrar los cantes -circunstancia imposible si el flamenco fuera creación gitana-, encontramos en el árabe muchas de sus raíces etimológicas e históricas:

1.- El Romance morisco, en cuyo ciclo quedan inscritos los de "Jarifa cautiva en Antequera", "Abindarráez", "Zaide", etc. de cuya existencia y proyección literaria y musical ya nos hablan G. Borrow, Charles Davillier, Richard Ford, Duque de Rivas y el malagueño Serafín Estébanez Calderón, en sus "Escenas andaluzas" (1846).

2.- La Caña, que muchos hacen derivar del árabe "Gaunnia" (canto), aunque otros se inclinan por el término "qayna" (cantante).

3.- La Bulería, procedente del término "Burlerías" que tan magistralmente usaban los moriscos, como también los gitanos, y así nos la han presentado Demófilo, Rodríguez Marín, etc...

4.- Los melismas: conforme al criterio del músico y musicólogo Joaquín Turina, la influencia árabe no desvirtuó la música indígena andaluza; antes al contrario, la consolidó, dándole una forma tonal definida y alegrando su perfil severo con adornos y "melismas", cfr, "La música andaluza", pág. 50, Sevilla, 1982.

5.- El ay y los llamados jipíos: "También son comunes al canto árabe los prolongados ayes o jipíos, así como el ámbito melódico de poca extensión, característicos del cante jondo".

6.- El adjetivo serrano/serrana, tan frecuente en las letras flamencas, referido siempre al ingrato, per-

verso o indiferente por el dolor ajeno. No alude -claro que no- al hombre o mujer de la sierra, sino al "charrán", con origen en el "sarraní" árabe.

7.- La guitarra morisca, citada ya por Alfonso X El Sabio y el Acipreste de Hita, por su idoneidad para el "rasgueo" flamenco.

8.- Los cabales que, parece ser, se deriva de "qa-ba'il", para designar la tribu, el clan. ¿No forman "los cabales" el clan de los entendidos?.

9.- Los/las verdiales: son anteriores incluso al nacimiento del llamado cante flamenco y a lo que hace referencia Davillier: "los primitivos aires malagueños tienen, sin duda, origen morisco", cfr. "Viaje por España".

10.- El macho, parece -y se cree- que es de origen árabe "machus" (fuerte, vigoroso, tal como debe ser el remate de un cante)

11.- El olé, procedente de "ualah" (¡por Dios!), que cita Ibn'Arabi como exaltación ante el recitado del cantor.

Podríamos seguir relacionando cantes como, por ejemplo, Jabegote (del árabe "jabeca"), el Jaleo (de "hala") y hasta la misma seguiriya, en opinión de Manuel Barrios, si en vez de considerar esta vocablo como una dudosa deformación de "seguidilla", se opta por identificarla con el fonema "seguir" con que el árabe designa lo pequeño o breve, siguiendo la opinión de C. Bernaldo de Quiros y Luis Ardilla en "El bandolerismo andaluz", Madrid, 1978.

Entonces, ¿el cante es árabe? De ningunas manera, como ni siquiera lo es la zambra, como reconoce en su famosa carta el morisco Núñez de Muley a la Audiencia de Granada en 1567: "...Ni sé cómo se puede decir que es ceremonia de moros; el buen moro nunca se halla en estas cosas tales, y los alfaquís se salían luego que comenzaban las zambras a tañer o a cantar... En Africa ni en Turquía no hay estas zambras; es costumbre de provincia...cfr. "Memorial de Francisco Núñez Muley", B. Nacional. Porque los precedentes del cante están, según leemos en "Gitanos, Moriscos y Cante Flamenco", de Manuel Barrios, pág. 111, en la moaxaja y en las jarchas, pero también en los antiguos cantos sefardíes de la Kiddush, del Kol Nidrey, del Yom Kippur o del Nueve de Ab, en cuya ceremonia los asistentes se rasgan las vestiduras ("se rompen la camisa", en flamenco). Y están asimismo -¡por supuesto!- en el cancionero español tradicional, algunos de cuyos giros, modos y fases son reconocidos en las coplas flamencas:

"Ya no soy yo quién solía;
pues mi Dios tanto me quiere,
no quiero más alegría
que la que de él me viniere"